

*O Daliso, da quel dì che partisti. Una cantata romana di Domenico Zipoli**

Luigi Cataldi

Dicembre 2000

Se la singolare esistenza di Domenico Zipoli [Prato 17/10/1688 – Cordoba (Argentina) 2/2/1726], nonostante le zone d’ombra ancora persistenti, è stata ormai ricostruita nei suoi caratteri fondamentali¹, la conoscenza della sua produzione artistica, fino a non molti anni fa ristretta quasi esclusivamente alle *Sonate di intavolatura per organo e cimbalo*², non ha ancora cessato di riservare delle sorprese, seppure non certo di rilevanza paragonabile a

*Il presente saggio approfondisce le considerazioni presenti nelle note critiche all’edizione elettronica della cantata, curata dal sottoscritto e pubblicata il 30/8/2000 gratuitamente in internet nel **GMD - Music Archive**, poi divenuto **Werner Icking Music Archive** ed ora confluito in **IMSLP**. Cfr. **Domenico Zipoli, O Daliso, da quel dì che partisti**, a cura di Luigi Cataldi, [http://imslp.org/wiki/O_Daliso,_da_quel_d%C3%AC_che_partisti_\(Zipoli,_Domenico\)](http://imslp.org/wiki/O_Daliso,_da_quel_d%C3%AC_che_partisti_(Zipoli,_Domenico)). Un’altra edizione, questa volta a stampa, è stata pubblicata da Gabriele Giacomelli per conto del ‘Comitato Cittadino Attività Musicali’ di Prato (Cfr. *O Daliso, Daliso, “I quinterni”*, Prato, 16/10/2000) e presentata durante l’*Incontro internazionale di studi su Domenico Zipoli* tenutosi alla Biblioteca Roncioniana di Prato il 25/11/2000. Nel corso del presente saggio, comunque, salvo diversa indicazione, si farà riferimento alla sopra citata edizione elettronica.

¹Grazie alle notizie reperite da Luigi Ferdinando Tagliavini (*Domenico Zipoli. Orgel und Cembalowerke*, Süddeutscher Musikverlag Heidelberg, Willy Müller 1959) e alla lunga dedizione di studiosi italiani come Renzo Fantappiè (*Domenico Zipoli. Aggiunte alla biografia*, Prato Storia e Arte, XI, 1970) e sudamericani come Francisco Curt Lange (*Domenico Zipoli, Storia di una riscoperta*, Nuova Rivista Musicale Italiana, XIX, 1985, pp.203-226).

²Pubblicate a Roma nel 1716 e poi, da John Walsh, in edizione pirata, senza data, in due parti, di cui però la prima verosimilmente collocabile nel 1722 e la seconda nel 1725 (poi ristampate sempre da Walsh nel 1730). A questa pubblicazione si deve la relativa fortuna dell’opera anche dopo la partenza per il Sud America dell’autore. Un’eccellente edizione integrale moderna è stata effettuata da Luigi Ferdinando Tagliavini, *Domenico Zipoli. Orgel und Cembalowerke*, cit. Claudio Sartori ha poi scoperto, nella Biblioteca

quelle sudamericane³. Una semplice ricerca nel catalogo online del RISM⁴, ha rivelato la presenza, in una fonte notissima alla musicologia handeliana, di una cantata del compositore pratese fino a questo momento sconosciuta. Si tratta della cantata per soprano e basso continuo *O Daliso, da quel dì che partisti*, composta da Zipoli con ogni probabilità durante il suo soggiorno romano (1710-1716).

La vita e l'esperienza romana

Domenico Zipoli aveva ricevuto gli insegnamenti musicali prima a Prato⁵, dove era nato il 17/10/1688⁶, probabilmente sotto la guida di Giovan Francesco Becattelli (Firenze 8/11/1679 – Prato 1/4/1735)⁷ e poi, grazie

Comunale Mozzi Borgetti di Macerata, l'esistenza di un manoscritto forse utilizzato come fonte per l'edizione romana a stampa. Un'edizione moderna di questa fonte - descritta da Susan Elizabeth Erickson-Bloch, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, Cornell University, ph. d., 1975, il più completo studio sulle *Sonate d'intavolatura* - curata dal sottoscritto, sarà presto disponibile in edizione elettronica.

³Mi riferisco alla scoperta effettuata dall'architetto svizzero Hans Roth durante i lavori di ristrutturazione delle chiese gesuitiche della regione di Chiquitos e Moxos. Nel coro delle chiese di San Rafael e Santa Ana, Roth trovò il più vasto fondo di musica gesuitica fino a oggi conosciuto, ora riunito nell'Archivio de Concepción (Bolivia). Per una descrizione del fondo, la cui presenza era già stata segnalata nel 1958 da Plácido Molina Barbery, si veda **Waldemar Axel Roldán**, *Zipoli y los archivos de moxos y chiquitos*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani della musica italiana nel Settecento*, atti del convegno internazionale (Prato 30 settembre - 2 ottobre 1988), a cura di Mila de Sanctis, Firenze, Olschki 1994, pp.83-90. Una lista delle opere sudamericane di Zipoli si trova in **Bernardo Illari**, *La personalidad de Zipoli a la luz de su obra americana*, in *Domenico Zipoli. Itinerari [...]*, cit., pp. 142-145.

⁴RISM Online, <http://rism.harvard.edu>. Si noti per inciso che vi si trova anche segnalata una copia manoscritta delle *Sonate di Intavolatura* anch'essa, a quanto mi risulta, trascurata dagli elenchi delle fonti zipoliane, conservata a Londra presso la Library of the Royal Academy of Music, MS 299.

⁵Cfr. **Renzo Fantappiè**, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, in *Domenico Zipoli. Itinerari [...]*, cit., p. 36 e sgg.

⁶Cfr. **Victor de Rubertis**, *Dove e quando nacque e morì Domenico Zipoli*, *Rivista Musicale Italiana*, n. 53 1951, p. 155, che per primo segnalò il certificato di battesimo del 17/10/1688 e fissò la nascita al giorno 16. Sembra però da preferirsi la data del 17, cioè lo stesso giorno del battesimo. In proposito cfr. **Francisco Curt Lange**, *Domenico Zipoli, Storia di una riscoperta*, cit., p.206.

⁷Cfr. **Renzo Fantappiè**, *Domenico Zipoli. Aggiunte alla biografia*, cit., pp. 5-26 e **Roberto Becheri**, *Un maestro di Domenico Zipoli: Giovan Francesco Becattelli*, in *Domenico Zipoli*.

a un sussidio offerto da un'istituzione caritativa della sua città, a Firenze, nel 1707, sotto quella di Giovanni Maria Casini⁸ o, più probabilmente, di Giuseppe Maria Orlandini⁹. A questo soggiorno fiorentino risale il primo lavoro (purtroppo perduto) di cui abbiamo notizia, la composizione di due arie per l'oratorio *Sara in Egitto*, opera di 24 compositori, rappresentato, sotto la direzione artistica di Orlandini¹⁰, il 2 febbraio 1708 nella Compagnia di S. Marco¹¹.

Nella speranza di trovare un ambiente più adatto alle sue aspirazioni, Zipoli si trasferì a Roma nel giugno del 1708. Per sostentarsi poteva contare sul modesto sussidio caritativo che gli era stato rinnovato e sull'impiego di servitore nella casa dell'abate Filippo Baldocci, ottenuto per intercessione del fratello Giuseppe¹². Qui, per interessamento del principe Ferdinando dei Medici (1663-1713)¹³ conobbe e seguì a Napoli Alessandro Scarlatti,

Itinerari [...], cit., pp. 19-32.

⁸Cfr. **Francisco Curt Lange**, *Domenico Zipoli, Storia di una riscoperta*, cit., p.207

⁹Cfr. **Renzo Fantappiè**, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, cit., p. 37 e sgg. Il soggiorno fiorentino fu breve, compreso fra il momento in cui ottenne il sussidio (12/9/1707) e quello della sua partenza per Roma (*Ivi* p. 33).

¹⁰Cfr. **Renzo Fantappiè**, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, cit., p. 38.

¹¹Il libretto è conservato nella Biblioteca Marucelliana di Firenze. Traggo da **Claudio Sartori**, *I libretti italiani a stampa dalle origini all'Ottocento*, Cuneo, Bertola e Locatelli 1992, la seguente scheda: SARA IN EGITTO. Oratorio a quattro voci da cantarsi nella Congregazione ed Ospizion di Gesù, Maria e Giuseppe e della SS. Trinità posta nella Compagnia di S. Marco. Poesia del sig. Domenico Canadese. Firenze Vincenzio Vangelisti 1708. Pag 16. Musica di: Carlo Meli fiorentino, Tommaso Cappelletti di Città di Castello, Carlo Canarini Romano, Francesco Mancini napoletano, Alessandro Scarlatti siciliano, Martino Bitti genovese, Florindo Ubaldi di Città di Castello, Paolo Polaroli bresciano, Francesco Conti fiorentino, Antonio Quartieri riminese, Giovanni Barsotti fiorentino, Salvatore Martini fiorentino, Pier Giuseppe Sandoni bolognese, Giuseppe Orlandini fiorentino, Lorenzo Conti fiorentino, Domenico Zipoli fiorentino, Francesco Veracini fiorentino, Giovanni Maria Casini fiorentino, Domenico Paparello di Città di Castello, Francesco Gasparini romano, Giuseppe Montuosi di Lucca, Antonio Caldara di Mantova, don Omodei Sequi vallombrosano, Mario Bianchelli riminese. = L'ONESTÀ COMBATTUTA DI SARA, Firenze 1708.

¹²Nato a Prato il 18/3/1676 e morto a Firenze il 16/9/1743, visse per più di 35 anni a Roma come domestico dell'abate Baldocci. Fu anch'egli musicista, iscritto alla Congregazione di Santa Cecilia (*Ivi*, p. 39) e maestro di cappella nella chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini negli anni 1716-1718. Cfr. **Eleonora Simi Bonini**, *Notizie sull'attività romana di Zipoli*, in *Domenico Zipoli. Itinerari* [...], cit., pp. 50-51 ed anche **Renzo Fantappiè**, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, cit., p. 39.

¹³Figlio del Granduca di Toscana Cosimo III. Fu il principale animatore della vita musicale toscana per oltre due decenni, a cavallo tra i secoli XVII e XVIII. Fra i molti

ma dopo breve tempo “scapò per acuta differenza¹⁴, e si portò a Bologna l’anno 1709, dove fù accolto dal P. D. Lavinio Vannucci Monaco di S. Barbaziano, poscia dal duca suddetto fù mandato in Roma sotto Bernardo Pasquini”¹⁵. Questo secondo soggiorno romano iniziò probabilmente solo dopo la Pasqua del 1710¹⁶ e si protrasse fino alla partenza per Genova avvenuta probabilmente il 22 aprile 1716. Da lì il compositore si imbarcò per Siviglia per poi unirsi alla missione gesuitica diretta in Paraguay¹⁷.

Le notizie sul periodo romano sono scarse. “Sotto Bernardo Pasquini” rimase pochi mesi, poiché il vecchio maestro morì il 21/11/1710. Il 23/9/1710 Zipoli ottenne dalla Congregazione di Santa Cecilia l’incarico (che mantenne anche nel 1712 e nel 1713 per la stessa ricorrenza) di dirigere la Messa delle 40 ore per la festa di S. Carlo Borromeo, nella chiesa di S. Carlo ai Cattinari¹⁸. Il 30 novembre 1710 venne nominato organista nella Basilica di S. Maria in Trastevere¹⁹. Nella Quaresima del 1712 Zipoli fu

musicisti da lui protetti vi fu Alessandro Scarlatti.

¹⁴Scarlatti nel 1707 aveva sperato di ottenere dal principe Ferdinando un impiego più stabile e prestigioso di quello che in quel momento svolgeva, malvolentieri, a Roma, città in cui le rappresentazioni melodrammatiche (genere per lui di indiscussa eccellenza) erano state vietate fin dal 1700. Ma le sue speranze andarono deluse ed egli se ne tornò a Napoli, alla fine del 1708, con animo non certo benevolo verso Ferdinando, che lo abbandonava al suo destino e in aggiunta gli affidava come allievo il giovane Domenico Zipoli. Viste le premesse non c’è da stupirsi del grave litigio fra i due musicisti di cui dà conto qui Padre Martini.

¹⁵Il celebre passo, ritrovato da Tagliavini, *op. cit.*, p. XIV, è tratto dall’opera manoscritta di padre G. B. Martini, *Scrittori di Musica / Notizie storiche e le loro opere*, di cui si conserva solo l’ultimo volume (N-Z) presso l’Archivio del Convento di S. Francesco di Bologna. Sulla permanenza napoletana gli unici documenti scritti, due pagamenti registrati fra le uscite di casa Baldocci, scoperti e riprodotti da Renzo Fantappiè (*Nuove giunte, cit.*, p. 34 e 42), si riferiscono al 17 novembre e all’8 dicembre. Visto che il 27 ottobre Zipoli si trovava ancora a Roma (*Ivi*, p. 42) e che nel 1709 era già a Bologna, la sua permanenza napoletana fu breve. Quella bolognese dovette poi protrarsi almeno fino alla Pasqua dell’anno successivo (*Ivi*, p. 51).

¹⁶*Cfr. Eleonora Simi Bonini, cit.*, p. 51.

¹⁷*Cfr. Renzo Fantappiè, Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli, cit.*, p. 34. La notizia è confermata da una nota degli *Stati delle anime* di Santo Spirito d’Assia rintracciato da Eleonora Simi Bonini, in base alla quale si può ritenere che la partenza sia avvenuta prima di Pasqua. *Cfr. Eleonora Simi Bonini, cit.*, p. 53.

¹⁸Eleonora Simi Bonini (*op. cit.*, p. 52) ricorda che l’opera prestata dai musicisti in questa occasione era gratuita e propende per l’ipotesi che Zipoli sia stato solo il direttore e non l’autore delle musiche, come invece pensa Francisco Curt Lange (*Domenico Zipoli, Storia di una riscoperta, cit.*, p.208).

¹⁹*Cfr. Eleonora Simi Bonini, cit.*, p. 52. Dai documenti rintracciati dalla studiosa risulta

incaricato di comporre l'oratorio *S. Antonio di Padova*, su testo di Carlo Uslenghi, rappresentato nella Chiesa Nuova e dedicato al cardinale Ottoboni²⁰. La domenica delle Palme del 1714 si eseguì nell'oratorio di S. Girolamo alla Carità il suo *S. Caterina Vergine e Martire*, su testo di Giovan Battista Groppelli²¹. Nel novembre del 1714 Zipoli partecipò a un concorso per la carica di maestro di Cappella alla chiesa di S. Girolamo, ma gli venne preferito Giovan Battista Pioselli²². Nel 1715 diresse la musica per la festa di S. Giovanni (24 giugno) nella Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini e in settembre prese parte come organista, a San Girolamo della Carità, alla festa in onore del santo omonimo e alla messa delle 40 ore²³.

A ripercorrere gli anni che seguirono l'abbandono del paese natale e che precedettero la partenza per il Paraguay, si ha l'impressione che Zipoli fosse alla ricerca, talvolta affannosa e spesso sfortunata, di un protettore e di un impiego stabile. Ma egli, per quanto ne sappiamo, non divenne mai maestro di cappella e riguardo all'unico impiego di un certo prestigio che ci è dato conoscere, quello di organista nella Chiesa del Gesù, testimoniato dallo stesso Zipoli nel frontespizio delle *Sonate d'intavolatura* (e perciò da

che nel 1713 venne assunto un nuovo organista, Lelio Colista, perciò è presumibile che Zipoli abbia lasciato questo incarico prima di tale data. *Ivi*, p. 52, n. 11.

²⁰Ancora da **Sartori**, *cit.*: S(ANT') ANTONIO DI PADOVA. Melodramma di Carlo Uslenghi, tra gl'Arcadi Melindo Esculapiano. Posto in musica dal sig. Domenico Zipoli, da cantarsi nell'oratorio dei PP. Della Chiesa Nuova nella quaresima dell'anno 1712. Dedicato all'eminentiss. [...] cardinale Pietro Ottoboni [...]. Roma, Antonio de' Rossi, pp. (2) 14. I-Bc – M,Scala – MAC – R,Istit. Germanico – Rli – Rv.

²¹Traggo da **Eleonora Simi Bonini**, (*op. cit.*, p. 54) il frontespizio del libretto: S. Caterina Vergine e Martire / Oratorio a Quattro voci / del Signor. Gio. Battista Groppelli / da Frosinone / Posto in musica dal Signor Domenico Zipoli / da cantarsi in S. Girolamo della / Carità la Domenica delle Palme. Dedicato all'Ill.mo e Rev.mo Sig. Mons. Sinibaldo Doria – Arcivescovo di Patrasso e Commendatore / degnissimo di S. Spirito / ... / In Roma, Domenico Antonio Ercole in Parione 1714 / Con licenza de' Superiori. I e II parte, p. 14. Dedicata di G. Angelo Sernicoli. Interlocutori: S. Caterina, Massimino imperatore, Fausta sua moglie, Procuo prefetto. (Fausta: "Deh, quale alli occhi miei si offerse"). Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II, 35 –9 –K – 11 – 3.

Renzo Fantappiè ha rintracciato la notizia della rappresentazione, evidentemente promossa da Giuseppe Zipoli, di tre oratori attribuiti a Zipoli, avvenuta negli anni 1738 – 1740. Un oratorio, mai menzionato prima fra le opere del nostro autore, intitolato *Santa Teresa*, fu eseguito all'Oratorio di S. Firenze il 3/1/1740. L'esecuzione del *Santa Caterina vergine e martire*, fu allestita il 21/12/1738 e quella del *S. Antonio di Padova* il 31/12/1739. Cfr. **Renzo Fantappiè**, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, *cit.*, p. 39.

²²*Ivi*, p. 52.

²³*Ivi*, p. 53.

ritenersi attendibile), purtroppo, non è emerso fino ad ora nessun riscontro documentario. Di protettori non fu privo, ma nessuno di essi gli assicurò una carriera duratura. Il principe Ferdinando dei Medici si interessò a lui e lo inviò a perfezionarsi prima con Scarlatti e poi con Pasquini, anche se, in entrambi i casi, con poco frutto. È probabile che sia stata Maria Teresa Strozzi, principessa di Forano (1682-1748)²⁴, a cui sono dedicate le *Sonate d'intavolatura*, a metterlo in contatto con l'ambiente dell'aristocrazia romana e dell'Arcadia²⁵. Pastorelli arcadi furono i librettisti dei due già citati oratori romani, Carlo Uslenghi e Giovan Battista Groppelli, arcadi furono pure Alessandro Scarlatti e Bernardo Pasquini e chiaramente arcadico è il gusto di almeno due (*O Daliso, da quel dì che partisti* e *Mia bella Irene*²⁶) delle tre cantate superstiti di Zipoli²⁷. La terza, *Dell'offese a vendicarmi*, per baritono e continuo²⁸, è opera di più vasto respiro, basata su un soggetto tratto dalla storia romana.

Fra le testimonianze dell'attività non liturgica di Zipoli si deve infine ricordare la *Sonata per violino e continuo* in la maggiore²⁹.

²⁴“Il di cui pregio in ogni virtù ammirabile prende anche ornamento da una perfetta cognizione dell'armonia”, secondo la dedica che Zipoli pose all'inizio delle *Sonate d'intavolatura*.

²⁵Ella stessa entrò a far parte dell'Arcadia nel 1716 col nome di Celinda Ceradria. Cfr. **Francisco Curt Lange**, *Domenico Zipoli, Storia di una riscoperta*, cit., p. 210.

²⁶Conservata nella biblioteca del British Council of music.

²⁷Vale la pena di ricordare una singolare coincidenza. Il 'custode' dell'Arcadia in quegli anni era Giovanni Maria Crescimbeni, alla penna del quale dobbiamo l'unica notizia che ci resta del fratello maggiore di Domenico, Giovan Battista Zipoli (1681 – 1713?). “Coltivò la poesia e compose d'ottimo gusto [...] fu maestro d'umanità e di retorica della scuola pubblica della sua patria [Prato], e poi del Seminario di Volterra e alla fine del Pubblico di Sanminiato al Tedesco, ove morì nel più bel fiore della sua età”: queste le parole del Crescimbeni, che traggo da **Renzo Fantappiè**, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, cit., p. 40.

²⁸L'unico esemplare esistente si trova nella Staatsbibliothek di Berlino. Si veda anche l'edizione moderna effettuata da Roberto Becheri (Zanibon, Padova 1986), in cui però la parte solistica risulta trasposta all'ottava superiore.

²⁹Conservata a Dresda, Sächsische Landesbibliothek, mus. 2213/R/1. Se ne veda la trascrizione moderna in **Susan Elizabeth Erickson-Bloch**, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, cit., pp. 266 – 276.

O Daliso, da quel dì che partisti

La cantata occupa le pp. 374–379 di un manoscritto, intitolato *Italian cantatas*, vol. II, composto da 402 pagine di formato oblungo (22x28 cm), conservato nella Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky M A/883 (II). Il volume, contenente 69 cantate³⁰ ricavate dal repertorio romano del primo Settecento, appartiene al cospicuo gruppo di fonti che Friedrich Chrysander acquisì durante i suoi viaggi e che nel 1875 vendette alla biblioteca di Amburgo per reperire i fondi necessari per la pubblicazione della sua monumentale edizione delle opere di Handel³¹. Secondo il RISM la copia risale ad un periodo compreso fra il 1700 e il 1749³².

Ogni pagina del manoscritto contiene 10 pentagrammi, raggruppati in 5 sistemi di 2 pentagrammi ciascuno. La cantata di Zipoli inizia sul terzo sistema di p. 374 (i primi due contengono le battute conclusive della cantata precedente nella fonte, cioè *Pietosa lontananza* di Giulio Cesare Arresti) e termina alla fine del secondo sistema di p. 379 (sul terzo sistema della stessa pagina inizia la cantata di Handel *Da sete ardente afflitto*). A sinistra, nello spazio bianco fra i pentagrammi del primo sistema dedicato alla cantata zipoliana, è scritto Sig.^e Zipoli [Domenico]. Sopra questa scritta si trova una sigla o forse un numero fra parentesi quadre di difficile decifrazione³³. La copia è ben scritta e la grafia del copista appare accurata e precisa. Vi compaiono solo due ripensamenti nella sillabazione della parte vocale nella prima aria alle b. 11 e 21 e una correzione alla battuta 97 sempre nella parte del soprano. Qui il copista usa la nomenclatura anglosassone ('a' per 'la') per indicare quale sia la nota esatta fra le due che egli ha erroneamente scritto. La parte vocale è notata interamente in chiave di soprano, quella del basso fa uso delle chiavi di basso e tenore. In chiave, durante tutta la composizione, è segnato un bemolle per indicare la tonalità principale

³⁰Oltre a Zipoli gli autori presenti sono Arresti (1), D'Astorga (21), Barsanti (2), Bencini (1), Bononcini (1), Gasparini (3), Handel (2), Hasse (1), Mancini (2), Marcello (12), Pescetti (3), Porpora (7), Sammartini (1), Sandoni (1), A. Scarlatti (10). Cfr. RISM A/II, 000081910.

³¹Cfr. Chrysander, *G. F. Händel*, London 1858-1867.

³²Nel medesimo volume amburghese, come s'è detto, si trovano anche due cantate di Handel per soprano e basso continuo. La prima, *Lungi dal mio del nume* HWV 127, fu terminata a Roma il 3/3/1708; l'altra, *Da sete ardente afflitto* HWV 100, è databile grazie ad una nota del copista del 31/8/1709.

³³Al centro, sopra il pentagramma su cui inizia la cantata, si trova la scritta, d'altra mano, "Cantate". A giudicare dalla copia microfilmata su cui si basa la presente analisi, sembra si tratti di un'annotazione a matita posta dopo la compilazione del manoscritto.

II Recitativo

Aure, fonti sì, sì, voi sol potete
narrare all'idol mio
i miei crudi martiri,
or che lungi da me rivolge il piede
e se il crudel non crede,
perché torni a colei donde partì,
dite, dite così.

II Aria

Senti o caro
quell'auretta
vezzosetta
sai cos'è?
È un sospiro del tuo bene.

Vedi o caro
quel ruscello
vago e bello
sai cos'è?
Son le lagrime d'Irene.

La composizione segue il metro³⁶

I Recitativo: *a* (11) *b* (11) *b* (7) *c* (11)³⁷ *d* (11) *d* (11)

I Aria: *a* (8) *a* (4) *b* (8t) *c* (8) *c* (4) *b* (8t)

II Recitativo: *a* (11) *b* (7) *c* (7) *d* (11) *d* (7) *e* (11t) *e* (7t)

II Aria: *a* (4) *b* (4) *b* (4) *x* (4t) *y* (8) *a* (4) *b* (4) *b* (4) *x* (4t) *y* (8)

Dal punto di vista metrico le due arie si ispirano al modello della canzonetta di Chiabrera, per l'alternanza di versi piani e tronchi, di ottonari e quadrisillabi e per il ritmo trocaico³⁸.

³⁶La lettera indica la rima, la cifra il tipo di verso e la t segnala il verso tronco.

³⁷In rima al mezzo col primo verso.

³⁸Per esempio al v. 4: *Děh mōstrāte ō fōnti ō fūmī*.

Negli sciolti del primo recitativo prevale il ritmo giambico (fra gli endecasillabi ai vv. 2, 4, 5, 6 ed anche nell'unico settenario al v. 3)³⁹, mentre nel secondo recitativo vi è una maggior varietà: nei settenari si avverte il ritmo giambico ai vv. 2 e 5⁴⁰ e quello anapestico al v. 3⁴¹; negli endecasillabi prevale il ritmo anapestico–trocaico⁴².

Sebbene si fondi su una versificazione di maniera, il testo non è privo di grazia. Si tratta di un monologo, in cui Irene, abbandonata da Daliso, sfoga le proprie pene d'amore fra le fronde di un boschetto e affida ai venti e all'acqua di un ruscello un messaggio per l'amato. Il far di boschi, fronde e ruscelli metaforiche immagini di sospiri e lacrime d'amore è moda prediletta dal gusto arcadico⁴³. Qui il quadro dei mittenti e dei destinatari appare mosso, ma simmetrico:

Irene —> Daliso (I rec.)

Irene —> aure, fonti, fiumi (I aria e II rec.)

auretta, ruscello —> Daliso (II aria)

L'identificazione di Irene con l'auretta ed il ruscello è progressiva e diviene totale nell'aria finale⁴⁴. A questo processo di identificazione corrisponde, in una analoga direzione, la dinamica degli affetti. Irene impara un nuovo modo di sospirare dalle aure serene e dai fiumi una nuova forma di pianto,

³⁹v. 3: *tră crūde_ă cērbē pēnē.*

⁴⁰v. 2: *nărrāre_ăll'idōl mīō.*

⁴¹v. 3: *ī miēi crūdī mārīrī.*

⁴²v. 6: *ōr chē lūngī dă mē rīvōlge_īl piēdē.*

⁴³Nella cantata HWV 171, *Sento che là ristretto*, di Handel, composta ed eseguita probabilmente a Roma proprio in quegli anni (il conto del copista è del 31/8/1709), il protagonista immagina di essere come un ruscello, 'ristretto / nell'angusto confin di sterpi e sassi', che non può sfociare sulle arene del mare, come lui non può naufragare nel tenero seno di Nice: *Vi sospiro o belle arene / ma innalzando più le sponde / il villan qui mi trattiene. / Son io, Nice, il ruscello / e di bellezza il mare / è il tenero tuo seno, / ove, tra vivi scogli, / va del mio core a naufragar il pino.* Un altro esempio, più tardo, ci viene da un'aria tratta dal *Catone in Utica* II, 7 (pasticcio vivaldiano su testo di Metastasio –che però non è l'autore dell'aria in questione– rappresentato a Verona nel 1737): *Se mai senti spirarti sul volto / Lieve fiato che lento s'aggiri / Di', son questi gl'ardenti sospiri / del mio fido che langue per te.* Infine si veda la *Cantata* metastasiana *Veggio la selva e il monte* (*Poesie*, 25): [...] *Oh potess'io / Cangiarmi in fonte e trasformarmi in rio / Per scoprir le mie pene / Nello specchio dell'onde a' rai d'Irene! / Le direi, mormorando fra' sassi: / "Bella Irene, il ruscello che passi / Senza amarti al suo fiume non va".*

⁴⁴L'espressione "quell'auretta" rivela che a parlare è Irene e l'auretta ne è la voce.

grazie ai quali sfoga il suo dolore e sembra ottenere una consolazione. Gli accenti drammatici presenti nel recitativo d'apertura, quando le pene sono 'crude' e 'acerbe' e i tormenti 'fieri', si attenuano nella prima aria, sfogandosi in 'lagrime' e 'sospiri', sembrano riaccendersi nel secondo recitativo, dove i martiri sono di nuovo 'crudi' e 'crudel' è Daliso, per poi sciogliersi nell'aria finale, dove un sospiro è un''auretta vezzosetta' e le lacrime di Irene formano un 'ruscello vago e bello'. La tensione presente nei recitativi si sfoga e si placa nelle arie e al dolore seguono sospiri e pianti consolatori. Man mano dunque che l'identificazione fra personaggio e paesaggio prende corpo e si completa, si produce un progressivo rasserenamento del clima emotivo.

Questa dinamica degli affetti fondata sul modello **tensione – distensione – tensione – distensione**, corrispondente alla struttura formale della cantata **recitativo–aria–recitativo–aria**, non è mantenuta nella musica, che invece segue un percorso più lineare basato su un progressivo e graduale rasserenamento del clima emotivo. Il recitativo iniziale imposta la serena tonalità di fa maggiore come tonalità d'impianto dell'intera composizione, ma vi si allontana per dirigersi verso il più oscuro sol minore della prima aria e nel suo corso non trascura di sottolineare gli accenti di dolore. Così le 'crude acerbe pene' del v. 3 sono rese mediante un passaggio modulante alla tonalità (di transito) di la minore $IV^6 - VII^{2\ 4\# 6} - III$ (Figura 2).



Figura 2: bb. 5-7

Più avanti, i 'fieri tormenti' di Irene sono intonati su un salto di 5^a diminuita (Figura 3).

Nell'aria successiva la tensione non si allenta, come accade nel testo, ma si accresce. La alimentano il dinamismo del basso (figura 4), i salti e le dissonanze del tema (che riprende quello già udito al basso) e i vocalizzi, in contrasto col carattere prevalentemente sillabico del canto, su 'lagrimar' (bb. 26 e 31).



Figura 3: bb. 5-7



Figura 4: bb. 1-3

Una maggiore serenità si nota sin dall'esordio del secondo recitativo (che si apre in si bemolle maggiore e si chiude in fa maggiore) grazie al pedale al basso (bb. 1 e 2) e persiste sino alla chiusura, stemperando le rare dissonanze presenti, come ad esempio il salto di 5^a diminuita del soprano alla b. 6. Zipoli in quest'opera sembra insomma concepire il recitativo come elemento di carattere strettamente affine a quello dell'aria che segue⁴⁵. L'aria conclusiva, nella tonalità principale di fa maggiore, in 3/8, con la sua linea melodica aggraziata, felicemente aderente alle invocazioni ('senti o caro', 'vedi o caro') e alle interrogazioni ('sai cos'è?') del testo, con il suo ritmo di danza e con la sua armonia piana, arricchita da due progressioni simmetricamente poste in ciascuna delle due sezioni dell'aria (bb. 30-37 e bb. 88-95) mostra che, anche oltre al significato del testo, tutte le tensioni sono state ormai superate e ci si avvia verso una luminosa conclusione.

Nelle tre cantate superstiti Zipoli ha impiegato tre modelli formali diversi:

Aria – Recitativo – Aria – Recitativo – Aria: *Dell'Offese a vendicarmi*

Recitativo – Aria – Recitativo – Aria: *O Daliso, da quel dì che partisti*

Aria – Recitativo – Aria: *Mia bella Irene*

Dell'offese a vendicarmi, fra le cantate pervenuteci, per la sua più ampia struttura, perché la parte solistica è affidata al baritono, per il suo soggetto storico e infine per il suo carattere tragico, fa parte a sé e attesta la perizia

⁴⁵Ma diversa sembra essere la concezione che si ricava da un'altra cantata di Zipoli, *Dell'offese a vendicarmi*, in cui ad esempio il primo recitativo e la seconda aria possiedono un carattere decisamente contrastante.

compositiva raggiunta da Zipoli in questo genere. Vi è rappresentato l'estremo monologo, prima del suicidio, di Lucrezia, patrizia romana, oltraggiata da Sesto Tarquinio, figlio dell'ultimo re di Roma Tarquinio il superbo⁴⁶.

Anche a una semplice lettura del testo, diverse appaiono invece le affinità della cantata di cui ci stiamo occupando con *Mia bella Irene*, per soprano e continuo.

Mia bella Irene
sol da te viene
la dolce aurette
del mio sperar.

Quando vezzosa
sarai pietosa
ninfa diletta
non m'ingannar.

Sarà troppo dolore
vedere in preda al vento
le promesse d'amore.
Non v'è maggior tormento
che coltivar tenera pianta e bella
ch'allor che frutta fiore,
del suo cultor promette
dolce tregua ai sudori,
gettata è al sol da turbine di vento,
non v'è maggior tormento.

Ma la speranza
dice al mio core
ch'il frutto al fiore
egual sarà.

Né la costanza⁴⁷
teme ch'il vento
il suo contento
mai turberà.

⁴⁶La fonte è **Tito Livio**, *Storia di Roma dalla fondazione*, I, 58.

⁴⁷La ricostruzione di Becheri dà qui la lezione 'nella costanza', ma si tratta probabilmente di un refuso, poiché il significato della frase sarebbe in questo caso compromesso.

Comune è, per cominciare, il personaggio di Irene, che qui è l'oggetto del desiderio del protagonista⁴⁸. Egli spera che la bella Irene contraccambi il suo amore (I aria), ma teme che qualche avversità amorosa distrugga il frutto della sua speranza (recitativo), infine si rincuora (II aria). L'esile vicenda, incentrata sulla pura dinamica degli 'affetti' e priva di azione, è svolta attraverso similitudini tratte dal mondo botanico e meteorologico, che hanno qualcosa in comune con le immagini di *O Daliso*⁴⁹. Comune è anche il registro vocale di soprano del protagonista, comune è la tonalità principale, il fa maggiore, e affine è il carattere della prima aria di *O Daliso* con la seconda di *Mia bella Irene*, per il ritmo di 3/8, per il tipo di vocalità impiegata e per la presenza di analoghi artifici armonici (ad esempio l'impiego delle progressioni).

Nel 1716 Zipoli, poco dopo la pubblicazione delle *Sonate di intavolatura*, opera di cui forse non conoscerà mai la fortuna, con una decisione che non cessa ancora oggi di suscitare sorpresa, abbandona Roma per la Compagnia di Gesù⁵⁰. Lascia anche la speranza della carriera musicale. La rinuncia non è da poco. Aveva mostrato di essere ormai un organista e un compositore di classe, tanto nel campo liturgico quanto in quello profano. Si era cimentato in tutti i generi con cui solitamente si doveva misurare un musicista a Roma (dove, non si dimentichi, il melodramma era vietato). Aveva conosciuto e, sino a quel momento, sopportato l'incertezza, la difficoltà e addirittura la ferocia (lo scontro con Alessandro Scarlatti lo attesta) della vita del musicista di professione. Nei dieci anni che lo separano dalla sua prematura scomparsa si dedicherà quasi esclusivamente alla musica sacra, una musica assai diversa per stile da quella composta fino ad allora⁵¹, di cui anche *O Daliso, da quel dì che partisti* è esempio eloquente. Al momento della partenza da Roma la sua carriera è in piena evoluzione e l'edizione a stampa delle *Sonate di intavolatura* ne costituisce solo un primo tangibile frutto. Forse non sapremo mai la ragione che indusse Zipoli a compiere un passo così radicale, ma è indubbio che la sua vicenda personale ed artistica italiana, più che conclusa, risulta interrotta da un atto di rifiuto.

⁴⁸Nel testo non è nominato. Se, ma è solo un'ipotesi, si trattasse proprio di Daliso, si potrebbe supporre che le due cantate facessero parte di un unico gruppo di componimenti.

⁴⁹L' 'auretta', per esempio, che ora è una 'speranza', ora un 'sospiro'.

⁵⁰Per una ricognizione dell'opera e della personalità di Zipoli in Sud America si veda **Bernardo Illari**, *La personalidad de Zipoli a la luz de su obra americana*, cit., pp. 111–176.

⁵¹Si veda ancora in proposito **Bernardo Illari**, *op. cit.*